

Tomasz Majkowski

Uniwersytet Jagielloński

Powieść, której nie było. O *Sezonie burz* Andrzeja Sapkowskiego

Abstract

A novel that was not there: on Andrzej Sapkowski's *Sezon burz*

Andrzej Sapkowski's new novel, which after almost fifteen years goes back to the world as well as the character of Geralt the witcher, possibly the most important hero in the sword and sorcery genre in Poland, has left readers with a sense of awkward unfulfillment. Reviews appreciate the smooth narrative and fast-paced action of the novel, yet they also complain about the lack of the unspecified but essential effect characteristic of the previous volumes. This paper constitutes an attempt to interpret the novel in the context of the abovementioned incompleteness: by means of the chronotopic analysis and juxtaposition of motif series, I describe the complex process of dismissing every possible consequence of the novel's plot, which, in the long run, is rendered irrelevant. That is how the text, on the one hand, engages the reader in a game of excitement and unfulfillment, while, on the other, seems to correspond with the fantasy genre deconstruction project hitherto realized by Sapkowski, and thus enters a dialog with both the expectations of starved fans and the academic criticism directed at the author's work.

Słowa kluczowe: Sapkowski Andrzej, wiedźmin, *fantasy*, chronotop, Bachtin Michail

Keywords: Sapkowski Andrzej, witcher, fantasy, chronotope, Bakhtin Mikhail

Powieść *Sezon burz*, w której Andrzej Sapkowski po czternastu latach powrócił do postaci wiedźmina Geralta, pojawiła się na rynku księgarskim nieoczekiwanie, niepoprzedzona akcją promocyjną. Początkowo wzbudziła zarówno

ekscytację fanów, od lat wyglądających kontynuacji przygód ulubionego bohatera, jak i niepokój uzasadniany troską o jakość artystyczną powieści oraz lękiem przed cyniczną motywacją pisarza, który mógł wszakże, w głębokich finansowych tarapatach, przygotować produkt drugiej kategorii. Pierwsi czytelnicy wydawali się rozwiewać obawy, opisując na portalach społecznościach wrażenia lekturowe w kategoriach przede wszystkim nostalgicznych („udany powrót do przeszłości”). Recenzje okazały się bardziej spolaryzowane, niekiedy wyrażające zachwyt dla narracyjnych talentów Sapkowskiego i jego umiejętności angażowania czytelnika w lekturę¹, innym razem akcentujące fanowski adres czytelniczy oraz krytykujące epizodyczność fabuły² czy w całości oceniające pospiesznie wydany tekst jako nieudany artystycznie i koncepcyjnie³. Co charakterystyczne, większość recenzji miała charakter sprawozdawczy, krótko relacjonując koleje fabuły i emocje towarzyszące lekturze. Wydaje się, że najważniejszą próbę analizy powieści podjął zasłużony krytyk fantastyki, Krzysztof Sokołowski, publikując na swoim blogu płomienną obronę *Sezonu burz*⁴, niewolną od inwektyw kierowanych pod adresem krytyków oceniających książkę jako nieudaną.

Te niezbyt liczne i umiarkowane wnikliwie świadectwa recepcji wydają się opisywać pewną ogólną tendencję, możliwą do zaobserwowania również w szczególnie wrażliwych na prozę Sapkowskiego środowiskach fanów: o *Sezonie burz* trudno jest rozmawiać inaczej, niż wskazując jego niedoskonałości, zwłaszcza w dwóch podstawowych kontekstach. Pierwszym jest korpus złożony z opowiadań i pięciotomowej powieści, które przed publikacją nowego tytułu składały się na *Sagę o Wiedźminie*. Drugi to gry komputerowe wydawnictwa CD-Project Red, które – choć manifestacyjnie ignorowane przez Sapkowskiego – zostały przez fanów zaaprobowane jako kanoniczne elementy historii Geralta z Rivii⁵. Fanowskie odczytania nakierowane są w pierwszym

¹ A. Grabowski, „Wiedźmin. Sezon burz”. Geralt z Rivii wrócił i znów budzi emocje, Polska The Times, <http://www.polskatimes.pl/artukul/1031081,wiedzmin-sezon-burz-geralt-z-rivii-wrocil-i-znow-budzi-emocje,1,id,t,sa.html> [dostęp: 22.01.2014], K. Gonciarz, „Wiedźmin: Sezon burz” – recenzja, blog autora, <http://krzysztofgonciarz.com/2013/11/wiedzmin-sezon-burz-recenzja/> [dostęp: 22.01.2014].

² M. Zwierzchowski, *Przedpremierowa recenzja „Wiedźmina. Sezonu burz”*, Na temat, <http://marcinzwierzchowski.natemat.pl/80527,przedpremierowa-recenzja-wiedzmina-sezonu-burz> [dostęp: 22.01.2014], S. Grabowski, *Wiedźmin nie lubi eksperymentów*, Wnas.pl, <http://wnas.pl/artykuly/3281-sezon-burz-wiedzmin-nie-lubi-eksperymentow-nasza-recenzja> [dostęp: 22.01.2014].

³ J. Korus, *Wiedźmin powrócił – „Sezon burz” w szklance wody*, Newsweek.pl, <http://kultura.newsweek.pl/recenzja-sezonu-burz-andrzeja-sapkowskiego-nowej-ksiazki-o-wiedzminie-na-newsweek-pl,artykuly,274465,1.html> [dostęp: 22.01.2014].

⁴ K. Sokołowski, *Bohater dla każdego świata*, blog autora, <http://lapsuscalami.pl/98-bohater-dla-kazdego-swiata.html> [dostęp: 22.01.2014].

⁵ Temat konstruowania kanonu oraz fanowskich strategii lekturowych omawia szeroko Henry Jenkins. Zob. H. Jenkins, *Textual Poachers*, London 1992, H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

rzędzie na poszerzanie encyklopedii uniwersum i rekonstruowanie spójnych chronologii. W obydwu wypadkach *Sezon burz* wydaje się adekwatny – fabuła obejmuje zdarzenia, o których do tej pory *Saga* wspominała mimochodem, wprowadza nowe twory polityczne, fragmenty historii świata oraz informacje przyrodnicze (Krzysztof Gonciarz określa je następująco: „pojawi się nieco nowych czarów, potworów i istotnych z punktu widzenia świata postaci”⁶). Jednocześnie traktuje dotychczasowe ustalenia spójnościowe z najwyższą rewerencją, nie naruszając ani pierwotnego układu fabularnego i konstrukcji *Sagi*, ani nie podważając treści wprowadzonych przez gry wideo. Ta skłonność, która wydaje się ukłonem wobec fanów, jest jednocześnie identyfikowana jako podstawowa słabość powieści, która ani nie poszerza świata w satysfakcjonującym stopniu, ani nie wprowadza informacji stanowiących pożywkę dla grupowych spekulacji fanów, wypracowujących w toku debaty kanoniczne interpretacje niejasnych fragmentów fabuły.

Czytana w innej niż fanowska perspektywie powieść Sapkowskiego również wymyka się debacie innej niż porównawcza. Choć językowo sprawna i fabularnie satysfakcjonująca, a przy tym operująca dobrze znanymi schematami, opiera się zarówno próbom interpretacji, dla których znakomitą pożywkę stanowiła wcześniejsza twórczość pisarza⁷, jak i dobitnie formułowanym ocenom. Najgwałtowniejsza dyskusja nad powieścią, której premiery miłośnicy wiedźmina wyglądali od półtorej dekady i która przynależy do cyklu definiującego charakter polskiej powieści fantastycznej dziesięć lat temu, dotyczyła niechęci wydawnictwa do wydania wersji elektronicznej. Ta właściwość *Sezonu burz*, jego zdumiewająca odporność na krytykę inną niż apelująca do emocji, wydaje mi się powieści cechą zasadniczą. Niezależnie od krytycznoliterackiej oceny sprawności warsztatowej i wartości artystycznej tekstu, niezwykła zdolność odsuwania ruchów interpretacyjnych domaga się przeto analizy.

Akcja powieści osadzona jest bardzo precyzyjnie, mieszcząc się w obrębie tekstów ze zbioru opowiadań *Ostatnie życzenie*⁸, pomiędzy czasem akcji tekstu tytułowego a fabułą opowiadania *Wiedźmin*, będącego jednocześnie debiutem Sapkowskiego oraz Geralta z Rivii⁹. Wybór ten wydaje się znaczący, zbiór *Ostatnie życzenie*, mieszczący w większości teksty publikowane wcześniej w prasie, służy ich chronologicznemu uporządkowaniu i zawiera opowiadanie ramowe, którego zadaniem jest przekształcić niezależne do tej pory i połączone wyłącznie osobą głównego bohatera teksty w czasoprzestrzenną całość,

⁶ K. Gonciarz, *op.cit.*

⁷ Pośród propozycji interpretacyjnych najważniejsze wydają się prace Agnieszki Fulińskiej, Katarzyny Kaczor oraz Magdaleny Roszczyńskiej. Zob. A. Fulińska, *Baśń, która ocala*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 29, s. 19, K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir*, Gdańsk 2006, M. Roszczyńska, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego*, Kraków 2009.

⁸ A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1993.

⁹ Pierwodruk opowiadania miał miejsce w grudniowym numerze miesięcznika „Fantastyka” z roku 1986.

konieczną dla kolejnego pisarskiego przedsięwzięcia Sapkowskiego, to jest pięciotomowej powieści. Gest umieszczenia stworzonej po latach kontynuacji w towarzystwie tych właśnie, pierwotnie niezależnych nowel wydaje się wskazywać na zamiar zachowania dotychczas ustalonej ciągłości, jest jednak również sugestią fabularnej niezależności *Sezonu burz*, który – podobnie jak zawartość tomu – daje się włączyć w chronologię cyklu dopiero przy zastosowaniu dodatkowych operacji, czyli skorzystaniu z perspektywy zaproponowanej przez ramowy *Głos rozsądku*.

Nie bez znaczenia jest również decyzja umieszczenia wypadków powieści w przedakcji pięcioksięgu, wydarzenia następujące po – rzekomo definitywnym – zakończeniu zagospodarowane są bowiem przez fabułę gier komputerowych. Choć Sapkowski wypowiadał się o niej z najwyższym lekceważeniem i definitywnie odżegnywał się od uznania kanoniczności rozwiązań proponowanych przez serię gier¹⁰, nie zdecydował się całkowicie od nich odciąć, proponując autorską wersję wydarzeń następujących po zamknięciu fabuły *Pani jeziora*¹¹ – choć rozwiązanie, nawiązujące do legendy Artura i zapowiedzi jego powrotu do Brytanii, uzasadniałoby ruch tego rodzaju. Ta niechęć do naruszenia nieuznawanego przez siebie fanowskiego kanonu wydaje się dobitniej, niż arogancki ton odpowiedzi¹², podkreślać szacunek, jaki znany z brawurowych prób nadania spójności cyklowi *fantasy* autor żywi do integralności chronotopicznej narracji o wiedźminie.

Powieść otwiera scena polowania na potwora, początkowo relacjonowana z perspektywy monstrum – zabieg o tyle niecodzienny, że dotychczas w tekstach Sapkowskiego nieobecny i zapowiadający istotne przeobrażenie w obszarze poetyki. W przeciwieństwie do pięcioksięgu *Sezon burz* oddziela bowiem precyzyjnie partie opowiadania prowadzone z perspektywy Geralta z Rivii od przyjmujących inne punkty widzenia, te bowiem sygnowane są jako interludia, przerywające właściwy tok narracji. Rygor ten, zastępujący charakterystyczną dla wcześniejszych powieści polifonię, sygnalizuje powrót do opowiadań skoncentrowanych na przygodach wiedźmina i opartych na pojedynczych problemach – perspektywa globalna, odpowiadająca warstwie narracji historycznej powieści walterscottowskiej¹³ w *Sadze* zredukowana zostaje do roli komentarza, niekiedy dokumentalnego, bo przyjmującego postać wyimków korespondencji oraz fragmentów pamiętników Jaskra. Dokumentacyjność ta jest szczególnie ważna, stanowi bowiem istotne świadectwo, że wydarzenia składające się na właściwą, sygnowaną kolejnymi numerami rozdziałów akcję

¹⁰ W rozmowie z dziennikarzem poświęconego grom wideo portalu gram.pl, zob. <http://www.gram.pl/news/2012/02/10/tylko-u-nas-andrzej-sapkowski-nie-uznaje-gier-z-serii-wiedzmin-za-kanoniczna-kontynuacje-swoich-dziel.shtml> [dostęp: 22.01.2014].

¹¹ A. Sapkowski, *Pani jeziora*, Warszawa 1999.

¹² Arogancja Andrzeja Sapkowskiego wydaje się zresztą nie tyle przywarą charakteru, ile elementem autostylizacji, który to ruch demaskuje M. Roszczyńska. Zob. M. Roszczyńska, *op.cit.*

¹³ Więcej na ten temat zob. T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa*, Kraków 2013.

Sezonu burz w ogóle zaistniały. Jednocześnie wyjątek, który narracja robi dla powodowanego instynktem zabijania potwora o nazwie Idr, wydaje się wprowadzać charakterystyczną dla opowiadań, ale już nie dla powieści, tematykę monstrualności, wskazując na pierwszą i najważniejszą wiedźmińską kliszę: oto Geralt również jest potworem stworzonym, by zabijać, i podobnie jak Idr powstał w wyniku eksperymentów czarodziejów.

Tak zarysowana perspektywa nawiązań zostaje pieczołowicie podtrzymana: powieść wydaje się skonstruowana z autocytatów. Centralny wątek – poszukiwanie mieczy, które skradziono wiedźminowi w czasie jego pobytu w więzieniu – nie ma wprawdzie jednoznacznego odpowiednika, wydaje się jednak całkowicie pretekstowy i pełni rolę ramową, pozwalając prowadzić cztery przewodnie nici opowiadania. Pierwsza, polityczna, relacjonuje niepokoje dynastyczne w królestwie Kerack i odnosi się do stale obecnej perspektywy politycznej, którą w opowiadaniach Sapkowski kontrastował chętnie z zapożyczeniami baśniowymi, wytwarzając między nimi niemożliwe do zredukowania napięcie. Tu jednak tego rodzaju rozwiązanie się nie pojawia, a sam wątek wydaje się raczej korespondować z popularnym cyklem Geoge’a R.R. Martina *Pieśń lodu i ognia*¹⁴ oraz opartym na niej serialu – rzecz dobitnie podkreśla rozwiązanie, to jest rzeź gości podczas królewskich godów oraz arbitralne wprowadzenie powracającego z wygnania prawowitego dziedzica tronu. W ten sposób autor wskazuje swoje miejsce w porządku prestiżu współczesnego pisarstwa *fantasy*, którego Martin jest największym gwiazdorem. Drugi wątek, romansu Geralta z czarodziejką o niejednoznacznych intencjach i wątpliwej moralności, przywodzi na myśl relacje wiedźmina z Renfri w opowiadaniu *Mniejsze zło*¹⁵, powtórzone następnie jako związek z Fringillą Vigo w powieści *Chrzest ognia*¹⁶. Wątek zmagania z niemoralnymi magami Rissbergu, prowadzącymi zakazane i upiorne eksperymenty, to echo wielokrotnego obciążania magów odpowiedzialnością za tworzenie monstrów oraz instrumentalne posługiwanie się kategoriami postępu i wspólnego dobra, znów najdobitniej wyeksponowanego w *Mniejszym złu*. W wątku polowania na Lisicę powraca natomiast znany z *Granicy możliwości*¹⁷ problem monstrualnego zachowania ludzi, które zmusza Geralta do obrony potomstwa potwora przed przedstawicielami człowieczego rodu. Oprócz tych czytelnych nawiązań fabularnych powieść pełna jest znanych skądinąd motywów: oto ponownie powraca rubaszny, lecz przyzwoity krasnolud, epizodyczna bohaterka – atrakcyjna, ale śmiertelnie niebezpieczna najemniczka, scena, w której wiedźmin odszczekuje się przemądrzałym czarodziejom, sadyistyczny i żądny władzy mag, a na poziomie stylistycznym mieszanka sienkiewiczowskiej stylizacji na staropolszczyznę, anachronizmów, błyskotliwych dialogów, dosadnych żartów i efektownych mott rozdziałów. W ten sposób powstaje mozaika ułożona pieczołowicie z dostępnych w obsza-

¹⁴ G.R.R. Martin, *Gra o tron*, przeł. P. Kruk, Poznań 1996 i dalsze.

¹⁵ A. Sapkowski, *Mniejsze zło* [w:] *Ostatnie życzenie*, Warszawa 1993.

¹⁶ *Idem*, *Chrzest ognia*, Warszawa 1996.

¹⁷ *Idem*, *Granica możliwości* [w:] *Miecz przeznaczenia*, Warszawa 1992.

rze poetyki cyklu wiedźmińskiego chwytów i tekst pozornie nieodróżnialny od dotychczasowych elementów *Sagi*.

Ta powierzchniowo zbliżona do dotychczasowych fabuła różni się jednak wyraźnie na poziomie konstrukcji chronotopicznej¹⁸. Pierwszym indeksem czasu, poprzedzającym właściwe wypadki rozgrywające się w obrębie fabuły, jest rama wyznaczona przez istniejące uprzednio opowiadania. Rzecz wprowadza zatem wyrwę w dotychczas zespolonej perspektywie czasowej, rozdzielając zdarzenia, które dotychczas były połączone. Rozwarcie to inicjują dwa wydarzenia rozgrywające się jednocześnie: rozmowa Geralta z żupanem Smulką oraz konwersacja czarodziejki Koral z królem Belohunem. Obydwie dotyczą analogicznej tematyki: działalność wiedźmina i magiczki są wprawdzie niezbędne, ale niemile widziane i stanowią dla pazernego człowieka władzy okazję do nieuczciwego zarobku. W obydwu też wypadkach przedstawiciel władzy jest kreaturą, nad którą interlokutor góruje moralnie, estetycznie i intelektualnie. Te symetryczne sceny różni jeden tylko detal: Koral przejmuje inicjatywę i kieruje rozmowę na nowe tory, Geralt natomiast reaguje tylko na propozycje żupana.

Dalsze sekwencje mają charakter chronotopicznych epizodów: wiedźmin trafia w pieczołowicie, niekiedy nazbyt drobiazgowo, opisane miejsce, należące do jednego z trzech porządków: buduaru (willa Koral, dwór Belohuna, Rawelin, Rissberg), gastronomicznego (Natura Rerum, karczmy przy gościńcach, kordegarda – miejsce ekscesów gastrycznych strażniczek, targ, królewskie weselisko) oraz kolonialnego (osady drwali, chata wilkołaka, piwnice pod Rissbergiem, statek „Prorok Lebioda”), będącego wynikiem ludzkiej ingerencji w świat przyrody. W pierwszym porządku odsłonięte zostają zwyczajne erotyczne ludzi władzy oraz ich skłonność do sadystycznego okrucieństwa. W drugim wiedźmin zostaje zaatakowany, werbalnie lub fizycznie, zanim dozna kulinarnego spełnienia: ten zaskakujący wątek wydaje się kontrastować z łatwością zaspokajania apetytu seksualnego, zwłaszcza kiedy Koral uniemożliwia Geraltowi spożycie turbota w sosie z mątwy, a następnie bez oporów mu się oddaje. Trzeci to miejsce realizacji wiedźmińskiego posłannictwa, obrony ludzi przed potworami – z czym w *Sezonie burz* Geralt radzi sobie wyjątkowo słabo, a jego nieudolność często powoduje ofiary. Prócz tego wprowadzone zostaje kilka miejsc o dość odległej przynależności do jednej z powyższych serii: sala sądowa, miejsce rozmowy z księciem Egmondem oraz prywatne apartamenty czarodziejki o pseudonimie Pinety. Służą one inicjacji głównych wątków i odlegle korespondują z głównymi porządkami: pierwsze i trzecie dotyka tematyki buduarowej (Jaskiej uwodzi obrończynię Geralta, a Pinety dekoruje pokój obrazami o treści erotycznej), drugie natomiast jest gospodą, choć usunięto z niej jedzenie. Istotniejszy wyłom w takim porządku, przecinającym się z trzema liniami fabuły (w każdej z nich pojawiają się prze-

¹⁸ Terminu tego używam dość rygorystycznie za Michaiłem Bachtinem. Zob. M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

strzenie należące do wszystkich trzech serii), stanowi zaułek bednarzy, w którym Geralt walczy z grupą opryszków. Choć epizod ten wydaje się nieistotny, zasługuje na szczególną uwagę – wróć do niego później.

W obrębie każdego z tych punktów wydarzenia uporządkowane są linearnie i przedstawiane według rygorystycznego następstwa czasowego. Każdy epizod jest natomiast wyraźnie oddzielony od pozostałych i znajduje rozwiązanie w obrębie tej samej sceny. Oczywiście, nie usuwa to linearności głównych wątków, z których każdy złożony jest z wielu tak skonstruowanych epizodów. W obrębie opowieści nie dochodzi jednak do zawieszenia narracji i powrotu do niej po wprowadzeniu dygresji. Każdą scenę rozdziela mniejszy lub większy dystans czasowy, podczas którego Geralta nie spotyka nic istotnego. W ten sposób skonstruowany zostaje, wydawałoby się – istotny, wątek pobytu wiedźmina w lochu: otwiera go sekwencja w austerii, gdzie bohater zostaje aresztowany (porządek gastronomiczny), po nim następuje bardzo zdawkowy opis procesu (przylegający do porządku buduaru) i sekwencja w kordegardzie (ironicznie odwrócony porządek gastronomiczny i porządek buduaru – Geralt walczy tu z grupą nieatrakcyjnych, puszczających donośne wiatry kobiet, opisanych z pomocą porównań wędliniarskich¹⁹). Każdy epizod, nie tylko w relacjonowanej sekwencji, ma zbliżoną strukturę: rozpoczyna go umiejscowienie w czasoprzestrzeni, zawierające jednocześnie opis miejsca i sygnały pozwalające odnieść czas akcji do czasu epizodu uprzedniego. Następnie wprowadzeni zostają bohaterowie, z którymi Geralt konfrontuje się werbalnie. Po krótkiej sprzeczce dochodzi do konfliktu, który wiedźmin rozwiązuje z pomocą dialogu lub siłą – a w finale, po usunięciu problemu, następuje zaskakujący zwrot akcji, zapowiadający miejsce i czas rozegrania epizodu kolejnego. Reguła ta nie jest wprawdzie bezwzględna, ale tak skonstruowane sceny zdecydowanie w powieści dominują.

Epizodyczne przygody Geralta rozdzielają interludia, w których wiedźmin nie pojawia się osobiście, choć zwykle się o nim wspomina. Cztery z nich mają formę listów i raportów, pozwalających nie tylko przyjąć inną niż Geraltowa, perspektywę, ale odsłaniających kulisy intryg, w których wiedźmin staje się pionkiem w rozgrywce ważniejszych odeń sił, przede wszystkim Rady Czarodziejów. Cztery dalsze opisują zdarzenia następujące jednocześnie z losami wiedźmina i stanowiące preludia kolejnych wątków oraz, w jednym wypadku, epilog zamkniętej już historii. Bohaterką dwóch ostatnich jest Nimue, znana z pięcioksięgu czarodziejka żyjąca kilkaset lat po czasie akcji *Sagi* i zajmująca się badaniem losów Geralta i Yennefer. *Sezon burz* prezentuje ją u progu kariery, w drodze do szkoły czarodziejek.

Epizodyczna budowa, brak czasoprzestrzennej spójności i obecność relacjonowanych w interludiach sił zewnętrznych, niejawnie posługujących się wiedźminem, przesądzają o charakterze jego udziału w fabule. Geralt jest

¹⁹ „Spod rozpiętej kamizeli i rozchelstanej koszuli wyglądały mięśnie brzucha, przywodzące na myśl wielki zesznurowany baleron”. A. Sapkowski, *Sezon burz*, Warszawa 2013, s. 22.

w *Sezonie burz* postacią niemal całkowicie bierną, która ogranicza się do reagowania na przygodne zmiany losu. Jedyny moment, w którym przejmując inicjatywę, to scena potyczki z rzezimieszkami w zaułku bednarzy, który nie mieści się w żadnym z trzech porządków chronotopicznych. Poza tym epizodem, wiedźmin jest nieustannie manipulowany, oszukiwany, okradany i zmuszany do nieplanowanych podróży. Jego podporządkowanie podkreśla dobór tematyczny serii czasoprzestrzennych, które wprowadzają nieodmiennie problematykę żądzy erotycznej, pragnień żołądka oraz reakcji na ataki potworów. W ten sposób Geralt staje się po trosze niewolnikiem zwierzęcych instynktów (kopulacji, jedzenia, przetrwania), po trosze ofiarą spisków i złośliwości losu. Taka problematyzacja bohatera stoi w jaskrawej sprzeczności z tematyką opowiadań, które – choć nie stroniły przecież od opisów uciech stołu i alkowy – prezentowały wiedźmina jako jednostkę aktywną, samodzielną oraz powołaną do podejmowania decyzji o charakterze etycznym. Geralt, bohater opowiadań, był dystrybutorem monstrualności, podejmując niejednokrotnie bolesne rozstrzygnięcia w kwestii tego, która ze stron konfliktu jest potworem i powinna zostać wyeliminowana. W pięcioksięgu natomiast wiedźmin usiłował uzgodnić swoją stronę publiczną, sławnego pogromcy monstrów i niesławnego Rzeźnika z Blaviken, ze stroną prywatną, przybranego ojca nastolatki. W *Sezonie burz*, sprowadzony do roli igraszki możliwych, bohater nie staje wobec żadnych dylematów.

Perspektywa chronotopiczna ujawnia jeszcze jedną zaskakującą właściwość *Sezonu burz*. Podobnie jak epizody, wszystkie wątki kończą się definitywnymi konkluzjami, ale tylko jedna z nich jest rezultatem działania Geralta – wiedźmin zabija psychopatycznego czarodzieja Sorela Degerlunda i jego monstrualnych asystentów, zamykając wątek niemoralnych eksperymentów czarowników. Warto przy tym zwrócić uwagę, że nie działa z własnej inicjatywy, lecz podjudzony przez Pinetego, ani samodzielnie, prowadzi go bowiem wilkołak Dussart. Wątek ma też ironiczną kodę w epilogu, gdy zjawiający się nie wiedzieć skąd Geralt (lub ktoś łudzaco do niego podobny) zabija w odległej przyszłości potwora stworzonego w Rissberu w przytomności Nimue.

Pozostałe wątki zostają zamknięte nie na skutek działania bohaterów, lecz pozostających poza ludzką kontrolą, arbitralnych sił natury. Poszukiwanie Lisicy prowadzi na przekłete bagna, gdzie bohaterowie padają ofiarą licznych iluzji – jest to zatem miejsce akcji, które po prostu nie istnieje. Przewrót pałacowy oraz romans z Koral kończy straszliwa burza, która fizycznie likwiduje najważniejsze miejsce akcji powieści, miasto i królestwo Kerack. To nawiązanie do losów zatopionych miast, ukaranych za grzechy mieszkańców – najczytelniejsze odwołanie do tradycji baśniowej w całej powieści – unicestwienia możliwość emancypacji Geralta, który nie musi, a wręcz nie może, rozwiązać swoich emocjonalnych problemów, wywikłać się z politycznej intrygi, ani nawet ukarać osoby odpowiedzialnej za kradzież mieczy, ta bowiem ginie w potopie – i to heroiczną śmiercią, spiesząc na ratunek porwanym przez rozszalały żywioł ludziom. W ten sposób wody obmywają wiedźmina z jakichkolwiek

konsekwencji wydarzeń w Kerack, a królestwo, nieobecne dotychczas w porządku politycznym świata *Sagi*, zostaje anulowane. Opuszczając spustoszone państwo, wiedźmin nie odzyskuje jednak sprawczości: nie udaje mu się zdobyć mieczy, które zostają mu po prostu zwrócone i nie wie, jaki kierunek obrać – aż do przypadkowego spotkania z konkurentem, ten bowiem podpowiada mu podróż do Wyzimy, gdzie rozegra się akcja opowiadania *Wiedźmin*.

Wydaje się, że to dziwaczne rozstrzygnięcie ma dwojaki cel. Po pierwsze, wprowadza klamrę dla chronologii cyklu, nie wewnętrznej jednak, związanej z porządkiem fabuły, ale wydawniczej. Ostatnia powieść o wiedźminie spotyka się z pierwszym opowiadaniem, a Geralt – który zjawia się jako zdeterminowany, aktywny i pozbawiony skrupułów monstrobójca i w toku fabuły pięcioksięgu przeobraża w hamletyzującego i pozbawionego woli działania romantyka, który odrzuca wiedźmiński medalion – poddany zostaje zespołowi zewnętrznych przymusów, które na powrót obróć go w protagonistę opowiadania *Wiedźmin*. W perspektywie lektury fanowskiej, związanej z chronologią wewnętrzną, na pierwszy plan wysuwa się natomiast zachowawczy stosunek do spójności dotychczasowego kanonu. Ani wiedźmin nie podlega w *Sezonie burz* psychicznym przemianom, ani nie pojawiają się wątki i motywy zdolne zagrozić ustalonym przed czternastu laty faktom. Biografia żadnego z bohaterów drugoplanowych *Sagi* nie zostaje uzupełniona, a zaburzona przez wprowadzenie nowego gracza rzeczywistość polityczna wraca do normy po jego anulowaniu. Nawet skandal w Rissbergu, jedynym miejscu akcji, które trwa nienaruszone po zamknięciu akcji *Sezonu burz*, zostaje brutalnie wyciszony, więc żadne jego echa nie mogą zmącić interpretacji wypadków znanych z pięcioksięgu.

Ten ukłon w stronę fanów ma dodatkowy efekt: *Sezon burz* jest powieścią przyjmującą bardzo rygorystycznie model romansu próby w postaci rekonstruowanej przez Bachtina²⁰. Podobnie jak teksty tego gatunku, powieść składa się z oddzielnych epizodów, których akcja toczy się w rozmaitych miejscach, a wiedźmin jest igraszką w rękach potężniejszych od niego sił i musi zademonstrować stałość swojego charakteru. Analogiczne jest też czasowe zbliżenie momentu zawiązania i rozwiązania akcji, która zdaniem rosyjskiego uczonego przemieszcza się z obszaru czasu prywatnego w czas przygodowy. Jego właściwością jest zaś nie tylko dominacja przypadku nad działaniem bohaterów, ale i swoisty brak konsekwencji. Wydarzenia składające się na fabułę romansu prób nie pozostawiają na bohaterach żadnego piętna, a ich sytuacja wyjściowa jest analogiczna do tej, w której znajdowali się w momencie rozpoczęcia akcji, oprócz przeszkód dla ewentualnego małżeństwa. W związku z tym przygodowy romans próby jest przeciwieństwem powieści rozwojowej, w której celem kolejnych epizodów jest wywołanie zmiany charakteru u centralnej postaci (dla Bachtina modelem takiego przeobrażającego się bohatera jest Lucjusz, protagonista *Złotego osła* Apulejusza).

Zabieg zastosowany w *Sezonie burz* jest bardzo podobny: epizod rozmowy z żupanem Smulką otwiera czasoprzestrzeń, w której rozegrają się wypadki

²⁰ M. Bachtin, *op.cit.*

pozbawione konsekwencji dla rozwoju emocjonalnego, społecznego czy materialnego Geralta. Rozwiązanie akcji, jakkolwiek widowiskowe, pozostawia go natomiast w punkcie wyjścia – pomiędzy opowiadaniem *Ostatnie życzenie* i *Wiedźmin*. Przekształceniu ulega natomiast stawka fabuły, w romansie greckim związana z wystawieniem na próbę wzajemnej miłości protagonistów. Tu bowiem, choć w perspektywie mający miłość Geralta i Yennefer, celem prób nie jest ukazanie jej nienaruszalności. Zamiast tego sprawdzona zostaje integralność kanonu i fabularna skuteczność konstrukcji postaci wiedźmina, bohater sprawdza bowiem najważniejsze cechy swojego danego uprzednio charakteru. W tym właśnie punkcie powieść ponosi największe fiasko, Geralt wywodzi się bowiem z radykalnie różnej od romansu prób tradycji powieści rozwojowej²¹ i jego osobowość kształtowała się i zmieniała wraz z fabułą kolejnych części *Sagi*. Zmiana modelu fabularnego, i to na najgłębszym poziomie, powoduje przekształcenie w obrębie ideologii powieści, które odsuwa wszystkie dotychczasowe ustalenia interpretacyjne i zamiast nich proponuje pean na cześć siły konwencji, której podważanie wydawało się dotychczas jednym z artystycznych celów Sapkowskiego²². W ten sposób *Sezon burz* subtelnie podważa uprzednie narracje o wiedźminie Geralcie na najgłębszym i najbardziej subtelny poziomie – ruch, który można uznać zarówno za rodzaj artystycznego samobójstwa autora, jak i grę precyzyjnie obliczoną na ponowne podważenie dotychczasowych odczytów cyklu, zgodnie z charakterystyczną dla pięcioksięgu strategią bezustannego kwestionowania własnej wiarygodności.

W perspektywie lektury fanowskiej, dążącej do uzupełnienia kanonu – a to z niej zdaje sprawę większość dostępnych w Internecie recenzji, *Sezon burz* jest powieścią nieudaną. Nie przynosi przecież ani jednego nowego rozstrzygnięcia, encyklopedię świata poszerza wyłącznie na czas trwania akcji. Nawet wprowadzając kolejne potwory, powieść od razu demaskuje ich sztuczność i incydentalność. Rzecz okazuje się też opierać lekturze nastawionej na przyjemności popularne, skoro protagonista jest osobą pozbawioną sprawczości, której wszystko się po prostu przytrafia. Sprawność językowa podkreśla natomiast feerię autocytatów i formularność układu fabularnego. Te właściwości otwierają drogę dla łatwej krytyki i odrzucenia powieści. Wydaje się jednak, że za pomocą zmiany modelu fabularnego *Sezon burz* staje się metakomentarzem do praktyki konstruowania niekończących się cykli *fantasy*. W myśl słów rzekomego Geralta, pojawiającego się w rozgrywającym się sto lat po właściwej akcji powieści epilogu – „wszystko jest iluzją”²³. Ta właśnie maksyma, ujawniona, gdy wbrew wyrażonemu w mottcie powieści radom Jaskra spojrzy się w metaforyczną otchłań, zdaje się patronować autorskiemu zamiarzeniu. Sapkowski napisał powieść tak doskonale pozbawioną konsekwencji dla świata, jego bohaterów i perspektyw interpretacyjnych, że zda się, jakby w ogóle jej nie było.

²¹ Zob. M. Bachtin, *op.cit.* oraz M. Bachin, *Słowo w powieści [w:] Problemy literatury...*

²² Rzecz rekapitułuje Magdalena Roszczynialska. Zob. M. Roszczynialska, *op.cit.*

²³ A. Sapkowski, *Sezon burz*, s. 403.